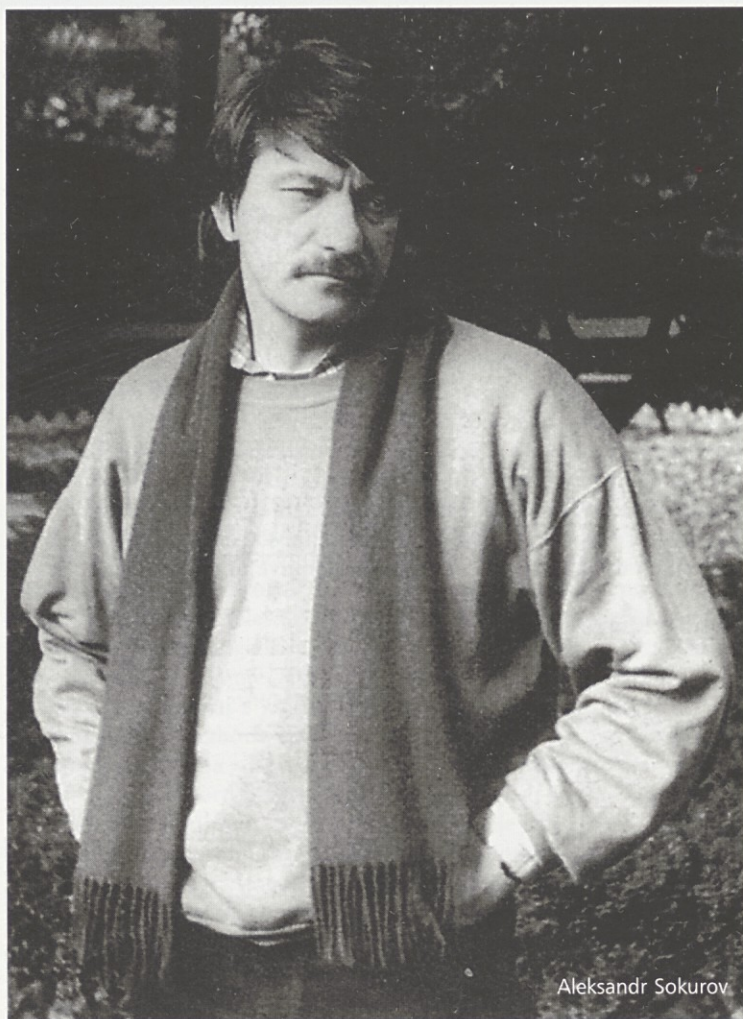


ujeti čas aleksandra sokurova



Aleksandr Sokurov

jurij meden

Razmišljati in pisati o filmih Aleksandra Sokurova, s čigar pogledom smo se v domačem kinu imeli priliko poistovetiti lansko leto, je sila dvomljivo početje. Opus, ki tako očitno temelji na skrajno osebnem, poetičnem, intuitivnem in izmuzljivem, je trpati v kakršnokoli razumsko miselno celoto svojevrsten nesmisel – početje, podobno lovljenju metulja s strgano mrežo in zaprtimi očmi. Za nameček lahko tvorjenje zaključkov iz vtisov, ki (taki ali drugačni) presežejo prag nadpovprečnega pričakovanja, kaj kmalu razvodeni v iz čistega in preprostega navdušenja porojeno hvalo oziroma v na istovrstnem (naivnem) ogorčenju temelječo grajo. Zavedajoč se omenjene čeri naj zato iz neizmerljive širine obravnavane snovi zajamem samo drobec in ruskemu režiserju poskusim najti mesto pod soncem glede na nekaj najbolj značilnih prvin, katere sicer služijo ustaljeni razlagi njegovih del. (Zgoraj navedenim razlogom proti pisanju in pa dejstvu, da mi je dobršen del zgodnjega avtorjevega ustvarjanja neznan, pa gre pripisati površnost, razdrobljenost in embrionalnost pričujočega poskusa razčlenbe in strnitve.)

V prvi vrsti omenjenih razlagalnih stalnic gre seveda za vseobče razglasanje Sokurova za dediča Andreja Tarkovskega, v ostalem pa predvsem za problem filmskega časa, katerega izjemno pojmovanje in obravnavanje zaznamuje filme Sokurova. Morda bi trditvi, da je Sokurov edini dostojni naslednik Tarkovskega, še nekako veljalo prikimati, vendar bi s tem pritrdili zgolj dejstvu, da se stvaritve enega po svoji silnosti rimajo in so primerljive s stvaritvami drugega. Nikakor pa se ne morem strinjati z zmotno domnevo, da sta si režiserja sorodna po slogu ali vsebini; trditi kaj takega, pomeni delati krivico tako živemu kot tudi mrtvemu velikanu. Nekateri pisci (npr. Vida T. Johnson in Graham Petrie v svoji sicer izredni študiji *The Films of Andrei Tarkovsky, A Visual Fugue*) gredo celo tako daleč, da Sokurova kot dediča vzpostavljajo zgolj na podlagi fizične podobnosti s Tarkovskim, povod za tovrstne puhlosti pa jim daje brkatost obeh Rusov.

Neobičajna dolžina posameznih kadrov v filmih obeh režiserjev, na prvi pogled nepreklicna stična točka, se pod drobnogledom izkaže za proizvod dveh povsem različnih navdihov in potreb po dolžini. V pogovorih z Aleksandrom Mišarinom, koscenaristom *Zrcala* (Zerkalo, 1975), je Tarkovski zelo jasno utemeljil nujnost časovno razvlečenega posnetka in se pri tem oziral (opiral) predvsem na kasnejši odnos gledalca do takega početja. Po njegovih besedah je prvi odziv gledalca na novo podobo vedno pozornost, zanimanje in poskus hipnega dojetja. Čez čas se zanimanje razblini in pozornost uplahne, razumsko dojetje pa se znajde v slepi ulici, saj podoba le s svojo dolžino neposredno ne sporoča ničesar. Čas teče dalje in kmalu nastopi točka, ko dolžina kadra sama postane predmet razumske obravnave, kot posledica se zanimanje dvigne in pozornost izostri do prej nedoseženih ravni. Šele tako nabrušen lahko gledalec podobo sprejme v vsej njeni lepoti in globini in je ob tem deležen najbolj žlahtnih občutij. Tovrstna tuhtanja niso lastna Sokurovu niti niso v najmanjši meri razberljiva iz njegovih končnih izdelkov. Trajanje, dolžina posameznega kadra, je pri Sokurovu vraščena v podobo samo; razprava o součinkovanju notranjega in zunanega časa pa tako postane nepotrebna, nesmiselna in celo nemogoča. Za primer vzemimo preprost prizor srečanja med fantom in dekletom v filmu *Osamljeni glas človeka* (*Odinokij golos človeka*, 1978–87). Oba se znajdeti v drevoredu, vsak s svojega konca stopata drug proti drugemu, ko sta si že čisto blizu obstaneta in se molče gledata. Sokurov najprej v obraz kaže njega, ki zaverovano strmi vanjo. Ko se zdi, da je minila že cela (in neznosno sladka) večnost, se kader počasi prelije v nasprotni plan nje, v enakem izrezu, ki pogled z enako uročeno vznesenostjo vrača in nas ponovno potopi v prijetno trajanje. Bistven del prizora je pogled, ki je en sam, čeprav sta mlada človeka dva. Zaljubljenca sta zrcali, postavljeni eno nasproti drugemu, preslikavata se, svojo podobo iščeta drug v drugem. Pogled je okleščen vsega odvečnega, očiščen vse sporočilnosti in nepotrebnih vsebin, v njem so v neločljivo celoto sprijete preteklost, sedanost in prihodnost fanta in dekleta, celega filma. Spričo tolikšne nežnosti, iskrenosti in naivnosti nam postane nerodno, potem ugotovimo, da Sokurov s svojo vztrajnostjo nam v slast ne skruni nikakršne intimne, temveč z izrednim občutkom taisto zaupnost, prisrčnost počasi razgrinja pred nami, prenaša na nas. Prizor, pogled na pogled, postane neverjetno lep in nas naposled ujame vase: postanemo ujeti v pogled na platnu, kot smo sicer ujeti v lasten pogled



in že v osnovi sami po sebi ganjeni. Čeprav prizor, sestavljen iz dveh kadrov, traja izredno dolgo, je ravno dolžina tista, ki se najmanj vsiljuje in v službi globljemu z ničemer nikdar ne napeljuje nase. Čudovita je Sokurova spretnost pri izvabljanju tako široke in zapletene palete občutij in odzivov. Vsaka režiserjeva poteza je izpeljana potih, počasi in mirno, čeprav se jih ves čas zavedamo, da se nam zazdi, da smo prepoznali namembnost uporabe določenega sredstva (npr. pogosta uporaba upočasnjenih posnetkov), se naposled izkaže, da je Sokurov pri tem nameraval in dosegel nekaj povsem drugega.

Zanimiva povezava in hkrati ostra ločitev se kaže tudi pri mizansceni, kot jo različno pojmuje Tarkovski in Sokurov. Tarkovski naloge in vloge mizanscene ni videl v ilustraciji neke ideje (kot se skoraj vedno dogaja v kinu), temveč je zagovarjal lastno tezo, naj mizanscena sledi življenju, osebnostim junakov in njihovim psihološkim stanjem, kar naj bi vse skupaj potem samo od sebe porajalo ideje. Navkljub temu se v svojih filmih nikdar ni držal lastnih besed, saj so njegove podobe v najboljšem primeru vedno podkrepile vsaj z osnovno idejo, idejo umetnosti, uperjene proti resnici. Nasprotno enačbo Tarkovskega dosledno izpelje Sokurov – sledenje psihološkim stanjem (igralcev, narave, samega sebe) mu je pomembno vodilo, ki nikakor ni namenjeno kristalizaciji kake ideje. Le-te so, če je o njih že treba govoriti, pri Sokurovu eno z obravnavanimi psihološkimi stanji: kakor za slednje režiser ne išče razlag, odgovorov in vzrokov, se tudi ideje od nikoder ne porajajo in nikamor ne poniknejo, temveč preprosto so. In prav popolna odsotnost tovrstnega naprežanja je še ena odlična in edinstvena lastnost Sokurova.

Ravno tako ena bistvenih razlik med obema režiserjema in morda hkrati tudi merilo, po katerem je vsaka nadaljnja primerjava nemogoča, pa je njun različen pristop k obravnavi filmskega časa. Gre za čas, ki uokvirja ves film, za občutek časa, ki celemu filmu vtisne svoj pečat. Tarkovski koščke časa, majhne in velike, hitre in počasne, skrbno niza enega poleg drugega, jih polni s pomeni in na koncu ustvari vtis izjemne celote, zapečatenega bloka časa. Pri vsem tem pa se (kot posledica zavračanja "hladne" Eisensteinovske šole montaže) še posebej skrbno trudi, da bi iz posamičnih spojev med drobci časa izgnal vsakršno pomen. Posamične točke na časovni premici ga zanimajo zgolj kot označevalci začetka ali konca posameznega kadra ali pa celega filma. Filmi Tarkovskega v tem pogledu spominjajo na romane Dostojevskega: vsak na svoji veji sta oba v svojih umotvorih enega za drugim nizala gmote časa različnih lastnosti, pri čemer jima je kot edino nabodalo služila osnovna ideja, pa najsi je bila to želja ustvariti resnično dobrega človeka ali pa iskanje odgovora na vprašanje umetnikove odgovornosti. Končni vtis popolne celote je fantastičen v več pogledih: iz iztekom zadnjega časovnega drobca se dokončno izgradi in na pogled postavi ideja, o kateri smo poprej lahko samo ugibali, poleg tega pa lahko šele zdaj, ko sta delo in čas zaključena in drobci strnjeni v celoto, o vsem skupaj sodimo ali se prepuščamo vtisom. Sokurov si je nasprotno s časom bolj domač, pojmuje ga kot nekaj bolj oprijemljivega, realnega, ne postavlja ga nad ostala izrazna



sredstva. In kar je najvažneje od vsega – poleg postavljanja v vrsto ga zna postavljati tudi v višino, nalagati plasti časa eno na drugo, pa ne le strogo vzeto v smislu nelinearnega pripovedovanja, temveč predvsem v smislu občutenja časa, občutenja širine, razmnoženosti in neenotnosti časa. V analogiji z literaturo Sokurov tu nastopa kot Nabokov; čas pri nobenem od njiju ne predstavlja nekaj ključnega, kar bi uokvirjalo in hranilo osnovno zamisel, temveč je obravnavan kot element, s katerim je moč brez strahu prosto razpolagati. Kot se potem podvajajo in iz črnega v belo prelivajo naprimer psihološka stanja junakov, tako lahko se plasti, preliva, množi in prši tudi čas. Zaključek filma ali kadra, ki ga posname Sokurov, ne pove nič novega, je zgolj zaključek nečesa, kar je v vsej svoji polnosti bilo v oči in srce že poprej, med filmom oziroma med tekom kadra. Ravno tako se Sokurov ne obremenjuje s tem, da bi spoj med kosi časa namenoma in v skladu s kakšnim svojim idealom dodajal ali odzemał sporočilnosti. Kot posledica je podoba Sokurova bolj odprta, zračna, zabrisana v dostopnosti do lastne srži. In za nameček še zelo lepa. Taista lepota ima pri Sokurovu dvojno vlogo. Po eni strani je to lepota, ki se povsem zaveda sama sebe in lastne očarljivosti in se zato samovšečno naseljuje v podobah trpljenja in podobah smrti, vedoč, da ji nič ne more odvzeti blišča krasote. Lepota teksture razpadajočih objektov, razoranih in utrujenih obrazov, spraskanih trakov celuloida in umirajočih kosov mesa ni lepa zgolj na plehek Lynchevski način, prav tako ni zgolj ena izmed pojavnih oblik časa, ki sili na plano izpod oguljene površine: gre za utelešenje idela podobe, o kakršnem je v svojih dnevniških zapiskih sanjal Tarkovski: "Umetniška podoba sama sebi zagotavlja lasten razvoj, zgodovinsko gledano v sebi nosi kal sposobnosti za preživetje. Podoba je seme, samo-razvijajoči se retroaktivni organizem. V nasprotje resničnemu življenju je podoba simbol resničnega življenja. Življenje vsebuje smrt. Podoba življenja pa, ravno obratno, smrt izključuje, oziroma v njej vidi edinstveno sposobnost potrditve življenja. Karkoli izraža, celo uničenje in propad – je umetniška podoba po definiciji utelešenje upanja in je navdahnjena z vero. Umetniška podoba je po definiciji zanikanje smrti. Torej je optimistična, pa čeprav umetnik govori o tragičnih stvareh. Torej pojma optimistični umetnik in pesimistični umetnik ne obstajata. Obstajata zgolj talent in povprečje." (Prevod J. M.) Po drugi plati pa je lepota podobe Sokurova povsem nedolžna, brezmadežna. Ne podaja se na nikakršna obrobja, da bi dokazala karkoli, temveč naseljuje najpreprostejše oblike. Umetnost naj pripravi dušo na smrt, trdi Sokurov: s tem Miškinskim obrazom svoje lepote nas na smrt ne pripravlja z zanikanjem življenja, temveč z najpreprostejšim navdušenjem nad dejstvom obstoja. Zdi se, kot da bi Boris Leonidovič Pasternak imel v mislih ravno tega Sokurova, ko je doktorju Živagu v usta položil naslednje besede: "... umetnost zmeraj služi lepoti, lepota pa je sreča v obvladovanju oblike in oblika je organski ključ bivanja; obliko mora obvladovati vse živo, če hoče bivati, in potemtako je umetnost, med drugim tudi tragična, pripoved o sreči bivanja." •